

A CIDADE MODERNA DE OS CONDENADOS, DE OSWALD DE ANDRADE

Gínia Maria Gomes*

RESUMO: *A proposta deste artigo é analisar a representação da cidade na trilogia Os condenados, de Oswald de Andrade. Pretende-se dar visibilidade a essa São Paulo dos anos 1920, cujas múltiplas facetas se exibem através dos marcos geográficos, dos carros importados, da vida sociocultural movimentada e da preocupação com a moda, sintomáticos do progresso de uma cidade que se expandiu rapidamente. Este último é sobretudo importante, porque aponta para a modernidade, norteadora da avalanche de modificações a que foi submetida, mas também mostra os problemas oriundos desse processo, como a decadência e a mendicância daqueles que estão alijados do mercado de trabalho.*

PALAVRAS-CHAVE: *cidade – carnaval – modernidade*

RESUMÉ: *Cet article propose d'analyser la représentation de la ville dans la trilogie Les condamnés, d'Oswald de Andrade. Il prétend donner une visibilité à cette São Paulo des années 1920, dont les multiples facettes s'illustrent à travers des marques géographiques, des voitures importées, d'une vie socio-culturelle animée et d'une préoccupation envers la mode, symptomatique d'une ville qui a connu une croissance rapide. Ce dernier point est, plus que tout, important parce qu'il indique pour la modernité, montrant la direction à une avalanche de modifications auxquelles elle a été soumise, mais montre aussi les problèmes originaires de ce processus, comme la décadence et la mendicité dont ils sont déchargés du marché du travail.*

MOTS-CLÉS: *ville – carnaval - modernité*

A São Paulo dos anos 1920 está amplamente representada em Os condenados, de Oswald de Andrade.¹ O espaço físico do romance situa-se quase que exclusivamente na região central da cidade. Mostrados através de uma perspectiva fragmentada, as ruas, bairros, viadutos, e alguns prédios recém construídos pontuam a trajetória das principais personagens. É interessante que o Triângulo, considerado o núcleo econômico-social dessa região, é mencionado várias vezes. Delimitado por três conventos – o de São Bento, o de São Francisco e o do Carmo –, e de uma forma mais específica, pelas ruas XV de Novembro, Direita e São Bento, é nesse espaço e em seu entorno que as personagens transitam. Aqui se podem referir alguns pontos marcantes, pela recorrência

* Gínia Maria Gomes é professora de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da UFRGS. giniagomes@gmail.com

¹ A trama dos romances se passa predominantemente na década de 1920, embora ela tenha início alguns anos antes, conforme referências históricas presentes no romance podem comprovar. Uma delas aparece em um dos diálogos entre Alma e Mauro. Ela, que fora ao seu apartamento para pedir-lhe dinheiro, fica deslumbrada com os objetos que vê. Ele, então, observa: “– Nada disso presta – comentou Mauro deitado, em cuecas de seda. – Só há de bom artigo alemão. E durante a guerra não vem.” (ANDRADE, 2003, p. 98).

com que a eles as personagens se dirigem, como a Estação da Luz e o Jardim Público, a Praça da República e o Brás, os quais balizam o espaço geográfico do romance.

É praticamente dentro desse perímetro que as personagens residem e que suas andanças se realizam. Alma mora com seu avô na Rua dos Clérigos, próxima da Estação da Luz. João do Carmo trabalha na Estação da Luz e habita na Rua Tiradentes. Jorge tem um atelier no Palácio das Indústrias (Parque D. Pedro II) e um quarto na Avenida São João. Apenas em duas ocasiões as suas moradias não se enquadram nessa região. A primeira é quando Alma abandona o avô. Indo de encontro a sua própria vontade, mas acatando a exigência do amante, vai morar “naquele deserto da Penha” (ANDRADE, 2003, p. 60). O outro é Perdizes, quando ela vai viver com o eletricitista, que lhe proporciona uma situação financeira privilegiada.²

As personagens João do Carmo, Jorge e Alma andam muito. Suas respectivas trajetórias permitem realizar-se um verdadeiro passeio pelo centro de São Paulo, cujas ruas, em sua maioria, permanecem hoje com os nomes. Acompanhando-as, não erraticamente, como elas seguem, mas com um itinerário definido, através de mapas, penetra-se nesses labirintos. Esse núcleo central – que, como em outras grandes cidades no momento do progresso e modernização iniciais, torna-se fundamental, porque é nele que a vida socioeconômica acontece – se manifesta no romance com sua configuração espacial bem delimitada, dando a dimensão de sua importância.

Esta cidade, que teve um crescimento extraordinário em poucos anos, submeteu-se ao influxo do progresso, com prédios e viadutos sendo construídos, como o Viaduto do Chá (1892), a Estação da Luz (1901), o Teatro Municipal (1911), o Viaduto Santa Ifigênia (1913) e o Palácio das Indústrias (1922), além de melhoramentos urbanos que foram realizados e do surgimento dos primeiros arranha-céus. Esses marcos do progresso estão presentes no romance de Oswald, a cujo olhar atento não escapam as transformações pelas quais a cidade está passando. As personagens, em constante deslocamento, transitam por eles, que, recentemente edificadas, constituem-se em verdadeiro símbolo de modernização. Essa avalanche de mudanças é apresentada no romance principalmente através das personagens que vêm de fora, seja do interior, seja de outro país. São elas que melhor percebem as novidades. Isso ocorre, por exemplo, com o cafeicultor Antero d’Alvelos, tio de Jorge: “Nos seus gestos precavidos, nos seus modos lentos e cautelosos, notava-se uma longa ausência da cidade grande. Desabitado ao ladrilho, às salas enceradas, ele olhava tudo contemplativamente.” (ibid., p. 257). E logo depois, atento às modificações de uma cidade que ele não via “há oito anos”: “– Como está tudo em progresso. São Paulo que eu conheci era bem outro. Hoje só se encontram bicicletas mecânicas, estrangeiros e andaimes.” (ibid., p. 257). De forma fragmentária, este homem consegue apreender o movimento da cidade, faz uma verdadeira síntese do que está acontecendo, o que suas palavras expressam. “Bicicletas mecânicas” revela o processo de industrialização, que se expandira na década de 1920; “estrangeiros” está em sintonia com o grande número de imigrantes que aportaram nessa cidade e foram responsáveis pela avalanche de progresso a que ela foi submetida;

2 “Possuía jóias e móveis, louça frisada de ouro, uma aia alemã para o pequerrucho. E o automóvel verde do eletricitista passeou, nas tardes quentes, a sua renovada beleza pelo Triângulo cheio.” (ibid., p. 125).

e “andaimes” aponta para as construções que estavam em andamento, notadamente na região central.

Também Jorge tem essa percepção do progresso, quando, ao sair da Casa de Saúde com o objetivo de comprar leite de cabra, em um “belvedere natural”, divisa a cidade, que, ao descortinar-se diante dele, exhibe alguns dos aspectos antes percebidos pelo tio:

Às vezes, destacava-se longe uma nota viva de hangar imenso, fábricas com chaminés, oficinas de calça com centenas de janelinhas. [...]

O céu desmaiava em camadas sucessivas, cinza, rosa, azul. Fumaças erguiam-se, lentas, paradas, a se confundir com os vapores da bruma.

No mais profundo do casario, ao centro, Jorge viu a linha negra do velho Viaduto, ligando monstros construídos em ardósia e greda: o Teatro Municipal, Santa Ifigênia, os primeiros arranha-céus. (ANDRADE, 2003, p. 271).

Embora os dois percebam o progresso, há, entre eles, a diferença estabelecida pela posição espacial de cada um. Enquanto o tio observa o que lhe está próximo, não tendo o distanciamento para ver o que, por exemplo, está por trás dos “andaimes”, Jorge, ao contrário, tem uma visão ampla, que lhe dá a visibilidade do todo. Fábricas e oficinas aparecem em seu campo de visão, bem como algumas das construções recentes, e, sobretudo, aquilo que é uma das principais expressões do progresso e, como tal, da modernidade: os “arranha-céus”.

Um dos marcos da cidade, a Catedral da Sé, tivera sua construção iniciada em 1913. Em um de seus passeios, Jorge percebe essa obra em andamento: “Parou na convulsão extática dos populares, à porta de um grande edifício; olhou e viu, na distância, as obras da Catedral cor-de-cinza, como um grito lancinante, que tivessem cortado pelo meio na imensa praça apagada.” (ibid., p. 212). Ao lado das construções também se realizaram melhoramentos na cidade. É da perspectiva dessa personagem que estes são expostos, não com um olhar de fora, mas de dentro, daquele que percebe o que está sendo feito porque de alguma forma foi afetado: “À saída, escorregou na lama da calçada. A rua, em concertos de iluminação, levantava ao seu longo pedras empilhadas e montes de terra solta; uma lanterna vermelha indicava o começo da escavação urbana.” (ibid., p. 191). A referência é à Rua Scuvero, onde Alma residia. Em outro momento, novamente se reporta à circunstância: “Jorge d’Alvelos parou. Estava na esquina da Rua Scuvero, atravancada pelo movimento de pedras e de terra. Uma valeta longa subia a ladeira até o fim.” (ibid., p. 193). Algum tempo depois, quando volta à mesma rua, nela percebe algumas diferenças: “Parecia haver mais gente na rua do que outrora. Tinham feito casas novas numa esquina.” (ibid., p. 303). Nesse momento, embora sua percepção seja totalmente emocional, porque marcada pelo influxo daquilo que esse espaço representou em sua vida pregressa, é, no entanto, sintomática do que está acontecendo na cidade como um todo: o aumento da população e as novas construções, que atestam o seu progresso e crescimento, inserindo-a na

modernidade. Conforme Marshall Berman (1986, p. 109), enquanto a estabilidade é o sintoma de morte, o progresso significa a vida:

Neste mundo, estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos. Dizer que nossa sociedade está caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva e em forma.

A modernidade não se restringe às construções. Também nos meios de transporte ela está presente, notadamente nos automóveis, que, desde o início do século XX, já começaram a rodar no país, e, na década de 1920, passaram a ser sistematicamente importados. O narrador está atento a essa novidade, tanto que, reiteradamente, aponta a presença deles nas ruas de São Paulo. Em geral, sem maiores especificações, é chamado de auto e automóvel, mas, em algumas situações, os modelos e as marcas se impõem: “A Cadillac foi tomar essência. E conduzida por Carlos Bairão, deixou o centro da cidade pelo Largo da Sé.” (ANDRADE, 2003, p. 176). A antropomorfização desse automóvel revela sua importância no processo de modernização da cidade. Em determinada circunstância, um amigo inoportuno bate na porta do apartamento de Jorge para falar-lhe de superfluidades, relatando-lhe alguns aspectos da vida da sociedade. Entre outros, conta-lhe que alguém, chamado Mendes gordo, personagem que não mais aparece no romance, “trouxera da Europa uma voiturette Mercedes de último modelo.” (ibid., p. 192). Aqui o narrador pontua uma prática recorrente na época: a importação de automóvel. Aparece igualmente como motivo de exibicionismo dos ricos: “Em limusines perfeitas, as senhoras dos grandes ricos exibiam, belas e risonhas, a sua vérmina insolente de prole – meninas espigadas em sedas, meninos morenos e desdenhosos.” (ibid., p. 211). Também não deixa de expressar a velocidade que o caracteriza: “Saltando para a Cadillac que com eles fizera o curso [...], fizeram voar a máquina possante pelas ruas onde os últimos populares dispersavam, e chegaram num pulo ao edifício aberto e iluminado da Secretaria da Justiça, no largo do Palácio.” (ibid., p. 250). O exemplo refere-se à tentativa de suicídio de Jorge. É certamente esta velocidade que contribui para salvá-lo. É graças ao automóvel que os amigos podem agir com presteza e ainda encontrá-lo com vida, no necrotério; portanto, sem qualquer atendimento médico. Essa velocidade pode ser considerada a metáfora da própria cidade, cujo crescimento atinge as mais diferentes áreas, conforme ressalta Antonio Celso Ferreira (1996, p. 41): “Sintomaticamente, os veículos que cruzavam ruas e ares das metrópoles haviam sido convertidos em sinônimo do século em que a história parecia excluir o passado em nome do imediato, do presente.” No entanto, o automóvel, signo dessa modernidade, tem o seu contraponto nos acidentes e nas mortes. Em seu “exílio”, Jorge lê notícias referentes aos atropelamentos: “automóveis atropelavam crianças.” (ibid., p. 318).

Nesse ponto, a relação com o poema “A perda da auréola”, de Charles Baudelaire, impõe-se, porque, embora fale de carros atrelados a cavalos, aponta para o ritmo mais intenso desencadeado pela abertura dos novos bulevares, dificultando a

travessia dos pedestres.³ O poeta, ao tentar cruzá-lo, deixa cair a sua auréola, mas prefere perdê-la a ele próprio se “arriscar a quebrar uns ossos” (BAUDELAIRE, 2006, p. 253). Outro aspecto que não se pode esquecer de anotar é a poluição sonora de suas buzinas, que também não passa despercebida do autor: “Automóveis passavam buzinando” (ANDRADE, 2003, p. 220); “Lá fora, um automóvel buzinou, passando.” (ibid., p. 282). Ao destacar esses elementos – velocidade, atropelamentos e buzina –, Oswald mostra o quanto está atento ao seu próprio tempo, o que as observações de Nicolau Sevchenko (1992, p. 74) sobre a São Paulo da época comprovam:

[...] desde cedo os mais jovens passaram a dispensar os choferes para porem à prova o desempenho máximo dos veículos. Em qualquer circunstância, em qualquer lugar, o tempo todo, o imperativo era a máxima aceleração e o uso incessante da buzina. Os atropelamentos são diários e múltiplos, especialmente envolvendo anciãos e crianças.

O bonde é um transporte coletivo bastante popular, usado por pessoas de diversas classes sociais, tanto que os principais personagens do romance dele se servem para irem a diferentes lugares. A esse veículo recorre principalmente a população com menor poder aquisitivo, conforme fica explícito no romance: “E, pela avenida extensa, passavam vendedores de jornais, anunciando tragédias, bondes chiavam nos fios elétricos, recolhendo massas macambúzias de gente.” (ANDRADE, 2003, p. 117). A expressão “massas macambúzias” é eloquente, porque destaca uma multidão taciturna, que parece sem vontade própria, deixando-se levar, o que o verbo “recolhendo”, cuja ação é atribuída ao bonde, evidencia.

Além desses meios de transporte modernos, ainda aparecem os tálburis, sobreviventes do século XIX. Cabe notar que, embora em algumas poucas ocasiões a presença desses veículos na rua seja marcada pelo narrador, nenhuma das personagens se serve deles no decorrer da narrativa. Uma dessas circunstâncias refere-se ao tempo em que João do Carmo ficava nos bares discutindo literatura com os novos amigos: “Aplaudiam-se incondicionalmente, despedindo-se na madrugada de tálburis e bêbados.” (ibid., p. 58). Na mesma perspectiva situam-se as carroças que circulavam pela cidade; estas que passavam “tilintando” (ibid., p. 50) ou “lentamente” (ibid., p. 96), também eram usadas para o trabalho – “As carroças enchiam-se lentamente de areia peneirada.” (ibid., p. 96) –; que, representativas do velho em oposição ao progresso, ainda persistiam. É assim que, ao lado dos automóveis mais modernos, continuavam a circular os tálburis e as carroças, os quais, sem terem sido ainda aposentados, estavam em franca dissonância com a época. No entanto, essa presença é de extrema importância, porque pode ser a representação metafórica da modernização brasileira, em que o novo se impõe ao lado do velho, cujas marcas fazem-se notar, conforme observam Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Júnior (2004, p. 7), que ao discutirem o processo de modernização do país, apontam para o “sentimento de persistência de um passado que se recusa a desaparecer”.⁴ Essa característica da nossa modernização, que é

3 Berman (1986, p. 177-187), em “O lodaçal de macadame”, faz uma excelente análise do poema.

4 No original: “sentiment de persistance d’un passe qui se refuserait à disparaître”

imune à avalanche transformadora, persiste até os nossos dias: “até hoje, pode-se dizer que a história brasileira aparece como uma sucessão de modernização conservadora”⁵ (ibid., p. 11).

A vida cultural da cidade, que já era intensa na década de 1920, também é ressaltada no romance. Entre os espaços em que se concentravam essas atividades, destaca-se o Teatro Municipal. Construído para abrigar especialmente óperas, aos poucos foi-se abrindo para outras expressões artísticas. No romance, em várias oportunidades, esse teatro é referido como palco dessas representações. A sua popularidade e suas apresentações evidenciam-se quando o narrador refere-se às exhibições da “fanfarra da polícia”: “Na esplanada do Municipal, a fanfarra da polícia tocava um trecho da *Bohème* de Puccini, em meio do povo.” (ANDRADE, 2003, p. 78). É muito significativo o fato de o povo ter acesso à ópera, a esse gênero considerado erudito. João do Carmo, que estava entre os presentes, sensibiliza-se com a audição. Além do Municipal, existem outros teatros na cidade, em cujos palcos são encenadas peças, como se pode observar: “Pela Rua da Glória, caminhavam diante dele dois moços conversando. Ele [Jorge] percebeu que vinham de um teatro, discutiam *A viúva alegre*.” (ibid., p. 193). Outra referência é feita através de João do Carmo, que, em estado de desespero ao ouvir do amigo Lobão que Alma havia sido deflorada em um *rendez-vous*, à meia-noite dirige-se para o centro: “Gente saía aos magotes dos teatros.” (ANDRADE, 2003, p. 63).

Ao lado dos teatros, estão os cinemas, que se expandiram sobremaneira nessa década. Não obstante isso, eles ficam quase excluídos do romance, não fossem alguns breves comentários. Um deles é relativo ao tempo em que Alma vivia com Teles Melo: “Alma tinha sempre sono, um sono de felicidade. Quase adormecia, nas toaletes ricas, ao choro das valsas, nos cinemas do centro.” (ibid., p. 127). Atente-se que a palavra está no plural, o que aponta justamente para essa expansão. Em outro, o comentário é também marginal, apenas para situar a notícia: “Soube, num cinema, que Mauro Glade estava preso.” (ibid., p. 141). A quase ausência do cinema é surpreendente, considerando a importância dessa arte para os modernistas.

A vida social era bastante ativa, o que indiciam as andanças das personagens por bares e restaurantes, principalmente no centro da cidade, bem como por uma festa de Ano Novo presenciada por Alma no Triângulo: “Na esperança de ano melhor, um bar do Triângulo atravancava-se de gente feliz.” (ibid., p. 82). Mas é o comentário de Lino de Albuquerque, pintor recém-chegado de Paris, cujo entusiasmo pela cidade evidencia essa efervescência: “– Vou morar aqui. São Paulo é estupendo! Ontem, depois do baile no Automóvel Clube, era pura Londres. Só cartolas e o fogg...” (ibid., p. 223). A sua observação é fundamental, porque feita por alguém que está vindo de uma metrópole europeia, e que, portanto, está acostumado a um grande centro urbano, cuja vida cultural e social é intensa.

A atividade esportiva também teve um grande impulso nos anos pós-guerra, proliferando espaços para o exercício do esporte. Segundo Sevcenko (1992, p. 52), “As

5 No original: “jusqu’à aujourd’hui, on peut dire que l’histoire brésilienne apparaît comme une succession de modernisation conservatrices.”

associações, sociedades e clubes esportivos surgem por toda a parte, envolvendo os mais diferentes meios sociais.” No romance, a natação é a atividade esportiva que está presente, através de João do Carmo, que tão logo chega à cidade, oriundo do Recife, procura um desses clubes para se exercitar – “João do Carmo dirigiu-se para o clube álaçre nas margens do Tietê.” (ANDRADE, 2003, p. 55) –, nele realizando as práticas: “Começou a nadar no Tietê, lembrando-se da meninice no Recife.” (ibid., p. 57).

Da mesma forma a moda não escapa ao olhar percuciente de Oswald, pois se trata de outro aspecto de extrema importância na vida das grandes cidades. Na perspectiva de Baudelaire,⁶ é a própria representação da modernidade. É na sua transitoriedade, aliada ao elemento eterno, que o belo pode ser expresso. Em “O pintor da vida moderna”, o poeta define a modernidade: “Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). E, mais adiante, faz uma observação aparentemente similar: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (ibid., p. 35).⁷ É na moda que a dinâmica da mudança, característica da modernidade, se revela. Para o poeta, esta se descobre, sobretudo, na mulher e em seus adornos – “Tudo o que enfeita a mulher, tudo o que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela” (ibid., p. 68-69) –, que não podem dela ser dissociados. As tendências da moda estão presentes no romance em análise, centradas principalmente na personagem Alma, cuja indumentária e/ou adereços não passam despercebidos do narrador e de seus “centros de consciência”.⁸ A forma como a sua indumentária é exibida permite ao leitor deduzir que a personagem vestia-se de acordo com a moda. Pequenos detalhamentos e nomes escritos em francês

6 É interessante reportar-se à definição de Baudelaire por duas razões: primeiro, por ter sido ele quem criou o termo e o definiu e, segundo, porque o poeta francês é inúmeras vezes citado no romance, todas elas pela personagem João do Carmo, que tem por ele um verdadeiro fascínio, tendo sua gravura “sobre o leito” (ANDRADE, 2003, p. 57) e, em diversas ocasiões, declamando seus poemas.

7 Meschonnic, em sua análise da modernidade em Baudelaire, percebe uma contradição nessas duas definições. Segundo o estudioso, “Na primeira – ‘tirar o eterno do transitório’ – o eterno e o transitório são, ambos, componentes da modernidade, o eterno portanto faz parte disso. [...] Na segunda definição, a modernidade não é mais um todo que contém o eterno e o transitório. Ela não é mais do que o transitório. O eterno é outro elemento.” (MESHONNIC, 1988, p. 117-118) No original: “Dans la première – ‘tirer l’éternel du transitoire’ – l’éternel et le transitoire sont tous deux des composants de la modernité, l’éternel en fait donc partie. [...] Dans la seconde définition, la modernité n’est plus un tout qui contient l’éternel et le transitoire. Elle n’est plus que le transitoire. L’éternel est un autre élément.” Para o autor, na primeira definição o transitório e o eterno constituem-se em um todo, enquanto na segunda eles estão separados, porque o transitório representa “metade da arte”, retomando, dessa forma, o dualismo tradicional. Nesse mesmo ensaio, o autor ainda reflete sobre as várias acepções que o termo moderno assume nos escritos sobre arte de Baudelaire.

8 O termo é usado por Henry James, que, insatisfeito com narrativas em que a voz do autor estava em primeiro plano, encontrou uma forma de narrar em que essa voz fosse deslocada para os “centros de consciência”. É Wayne Booth (1980, p. 41) quem estuda a questão: “O inimigo persistente era, para ele a preguiça artística e intelectual e não qualquer modo particular de contar ou mostrar uma história. É verdade que veio a mostrar-se cada vez mais interessado na exploração do que se poderia fazer com a ‘arte cênica’ e cada vez menos satisfeito com a narração na sua própria voz. E James estava convencido de que tinha encontrado um meio de desempenhar as tarefas retóricas tradicionais por modo essencialmente dramático, empregando um “centro de consciência”, através do qual tudo se visse e sentisse.”

demonstram que se trata das tendências recentes. Em várias circunstâncias, um adjetivo é suficiente para essa inferência: “Estava num *tailleur* esbelto, de gola alta.” (ANDRADE, 2003, p. 79). Isso também pode ser percebido nos olhares sobre ela, como o de Dagoberto: “Dagoberto Lessa, andando com João, encontrara-a de vestido ligeiro, sapatos de pelica branca, num *canotier* insolente e manifestara por ela um culto apaixonado e cínico.” (ibid., p. 81). É o conjunto da indumentária e toalete de Alma que excita novamente Mauro, que ficara algum tempo afastado: “E, súbito, ele levantou-se excitado. Achava-a diversa, outra. Libertada do chapéu de passeio, ela parecia esplêndida na inteira toalete, em crepe Tetê de negre com punhos fartos de skunks e a gola provocante no contraste do cabelo acaju.” (ibid., p. 129). E para completar, “As pernas revelavam-se até o ouro das ligas monogramadas nos fechos.” (ibid., p. 129). Alma e seus adornos são indissociáveis, sendo eles também os responsáveis pelo estado erótico de Mauro.

Embora as observações sobre o vestuário se concentrem principalmente em Alma, cabe ainda mencionar um exemplo em que Camila, também ela prostituta, é o foco: “Ela aparecia com vestidos estranhos, em peles, em fitas, e levava-a num risonho tumulto, dando-lhe *echarpes* modernas, luvas inteiriças de pelica.” (ibid., p. 149-150). Atente-se para as expressões: “vestidos estranhos”, que salienta o inusitado, aquilo que não é recorrente, pelo menos para o olhar de João do Carmo, e para “*echarpes* modernas”, quando o adjetivo revela a singularidade de seu vestuário, que, embora especifique apenas um objeto, pode ser estendido ao conjunto.

O enriquecimento da cidade e seu conseqüente crescimento e modernização, expressos na construção de prédios novos, importação de automóveis, vida sociocultural movimentada e preocupação com a moda, não significa que a pobreza tenha sido erradicada. Embora não haja um número expressivo de personagens que estejam vivendo em situação de extrema precariedade, a trajetória de Lucas d’Alvelos, avô de Alma, parece paradigmática daqueles que acorrem para a cidade grande na expectativa de uma vida melhor, e, defrontando-se com condições adversas, têm um percurso marcado por perdas, na contramão da expansão da cidade.⁹ Ele, que ao vir da Amazônia tinha loja de louças (ibid., p. 67), passa a empregado – é “gerente de uma grande firma” (ibid., p. 68) –, e, apesar de possuir duas casas na Lapa e um sobrado, pouco a pouco vai perdendo o seu patrimônio e a sua condição econômica. Essa degradação é anunciada no início da narrativa, e a própria personagem tem consciência dela: “Nada queria da vida que lhe dera alguma coisa e lhe tirara mais do que lhe dera.” (ANDRADE, 2003, p. 53). O seu estado de decadência se manifesta em suas roupas – “Andava num grande paletó remendado por ela.” (ibid., p. 59) –, que podem ser consideradas a metáfora da sua trajetória. O remendo é sintomático da paulatina decadência, que se estende à perda dos imóveis, cujas letras, constantemente renovadas, ele não teve condições de liquidar.

9 Diante da possibilidade de enriquecimento, para a qual acenava a cidade, “multidões” para lá se dirigiram: “Atraídos por essa fabulosa acumulação de recursos, de oportunidades na indústria e no comércio ou vislumbrando a possibilidade de enriquecimento, multidões de famílias e indivíduos acorreram a São Paulo, vindos de todas as partes do Brasil, dos países platinos e dos quatro cantos do mundo. Vieram como puderam, com ou sem haveres, com ou sem conhecimentos especializados, atraídos pelo eldorado do café, a cidade do ‘ouro vermelho’.” (SEVCENKO, 1992, p. 109, grifo do autor).

Ele era sabedor do que o não pagamento podia ocasionar: “O velho Lucas queria liquidar o seu antigo débito hipotecário da Lapa. / Os homens da Companhia de Desenvolvimento tomar-lhe-iam as duas casinhas que lhe rendiam a vida.” (ibid., p. 87); mas a sua trajetória parece sem volta: “A Companhia de Desenvolvimento anunciou-lhe, numa bela carta escrita a máquina, que não reformaria a hipoteca vencida.” (ibid., p. 94). Ora, não renovar a hipoteca significa perder as casas que lhe davam o sustento. É uma situação crítica, uma vez que não tem mais condições de encontrar outros meios de subsistência. Embora não chegue a um estado de penúria, a sua história é de perdas, expondo o fato de que o progresso e o desenvolvimento da cidade enriquece alguns, enquanto a maioria da população se depara com as dificuldades oriundas dos mecanismos de sua modernização.

A extrema pauperização só aparece de forma esporádica, estando presente no romance na figura da mendiga que Jorge flagra vomitando, na manhã que se esboça: “As fábricas anunciavam o fim da noite, um apito espevitava-se no azul-ferrete, passavam os primeiros bondes acesos, uma velha mendiga vomitava de fome, sentada à soleira de uma igreja escura. Cometas do quartel acordavam a cidade.” (ibid., p. 294). Sem maiores comentários, como se a pobreza fizesse parte do cenário, não há nenhuma emoção, nenhuma revolta diante do que é visto, como se o quadro fosse o esboço do cotidiano, a constatação daquilo que já faz parte das expectativas tanto do narrador, quanto de Jorge, “centro de consciência” desse episódio. A falta de posicionamento do narrador (e da personagem) diante da miséria humana são sintomáticos da “normalidade” do quadro descrito.

O contraponto entre o progresso da cidade e a imagem da mendiga torna a exclusão ainda mais eloquente. Não se pode deixar de recorrer a Baudelaire, pois o poeta em “Os olhos dos pobres” (BAUDELAIRE, 206, p. 147-151), soube apreender as contradições da modernidade. No poema, a cena se passa em um novo café, situado em um boulevard parisiense, ou seja, justamente no que é considerado a inovação mais moderna do século XIX. Um casal de jovens enamorados se encontra em seu interior. Uma família de pobres, constituída pelo pai, por um jovem e uma criança se posta diante do café e apenas olha para dentro, sem nenhuma agressividade e sem nada pedir. Segundo Berman (1986, p. 174), “O problema não é que eles estejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz.” Na Paris do século XIX, a abertura dos bulevares não afastou os pobres das regiões centrais da cidade; ao contrário, eles passaram a circular nesses novos espaços, também eles seduzidos pelas novidades, mas ao mesmo tempo tornando-se visíveis e expondo a sua pobreza. A mesma visibilidade é dada à mendiga, também ela exposta aos olhares públicos.

A São Paulo representada em *Os condenados* traz as marcas da expansão, do progresso, manifesto nas construções e sobretudo nos arranha-céus. Ao lado delas, também os meios de transporte estão em consonância com esse momento: automóveis importados e bondes sinalizam o novo. Cabe ressaltar o seu contraponto: a permanência do velho que subsistia, caso dos tálburis e carroças que circulam na cidade, os quais contribuem para ressaltar essa especificidade da modernização brasileira. Também a

vida sociocultural está em destaque no romance. Teatros, cinemas, bares, clubes propiciam diversas alternativas de lazer, o que é amplamente exibido na narrativa pelas personagens que frequentam esses locais. Estas, muitas vezes, fazem observações entusiásticas, o que permite concluir que a vida cultural e social na década de 1920 era bastante intensa. No entanto, a São Paulo dos prédios novos, dos Cadillacs e das Limousines, da intensa atividade de lazer não erradicou a pobreza, a qual convive com o progresso. São as idiossincrasias da modernidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Os condenados: a trilogia do exílio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: DULFILHO, Jérôme; TADEU, Tomaz (Org.). *O pintor da vida moderna*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 13-90.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e de Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

FERREIRA, Antônio Celso. *Um Eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

MESCHONNIC, Henri. La modernité Baudelaire. In: _____. *Modernité modernité*. Paris: Éditions Verdier, 1988.

PENJON, Jacqueline; PASTA Jr. José Antonio. Le rythme singulier d’une formation historique. In: PENJON, J., PASTA Jr., J. A. (Org). *Littérature et modernization au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.